



Cuadernos LIRICO

Revista de la red interuniversitaria de estudios sobre las literaturas rioplatenses contemporáneas en Francia

13 | 2015

Nuevas experiencias editoriales y literaturas contemporáneas

Introducción

Enrique Schmukler y Martín Arias



Edición electrónica

URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2159>

DOI: 10.4000/lirico.2159

ISSN: 2262-8339

Editor

Réseau interuniversitaire d'étude des littératures contemporaines du Río de la Plata

Referencia electrónica

Enrique Schmukler y Martín Arias, « Introducción », *Cuadernos LIRICO* [En línea], 13 | 2015, Publicado el 15 diciembre 2015, consultado el 24 septiembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/lirico/2159> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/lirico.2159>

Este documento fue generado automáticamente el 24 septiembre 2020.



Cuadernos LIRICO está distribuido bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional.

Introducción

Enrique Schmukler y Martín Arias

- 1 A menudo caracterizadas por sus dimensiones comerciales o por la relación que mantienen con los modos tradicionales de publicación y distribución, las editoriales “pequeñas”, “independientes” o “artesanales” no solo se han convertido en los últimos diez años en una pieza clave del paisaje editorial argentino, sino que también han comenzado a intervenir en el imaginario de la literatura, hasta el punto de transfigurar nociones tradicionales como las de autor y editor. De un tiempo a esta parte, además, estas nuevas editoriales han concitado la atención de críticos, investigadores y escritores, algunos de los cuales encuentran en las nuevas formas de publicación y de edición un lugar crucial desde el cual formular preguntas válidas acerca de la literatura contemporánea. Una declaración de César Aira podría sintetizar ese interés: “En la Argentina han proliferado estos últimos años muchísimas editoriales independientes que son mi terreno de juego, mi *playground* favorito. [...] Prefiero publicar con estos editores [...] porque me da una gran libertad: en general, a estos jóvenes les gusta lo que yo hago, y si yo estornudara, publicarían un estornudo mío. Así que puedo darles cualquier cosa” (Aira 2008). La descripción de Aira es corroborada por datos estadísticos. En un artículo del año 2010, el sociólogo y novelista Hernán Vanoli constataba el surgimiento de más de mil sellos editoriales en poco más de una década. También puntualizaba que “si en 1995, [...] 1241 editoriales publicaron libros, y en 2008 lo hicieron 2285, este crecimiento tiene a uno de sus actores más dinámicos en las pequeñas editoriales que publican menos de 10 títulos por año, que representan el 83 % de los títulos publicados en 2008” (Vanoli 140).
- 2 En el contexto de esta “inaudita proliferación” de editoriales (ibíd. 148), la idea de publicar “cualquier cosa” no es solo otra provocación de Aira. “Cualquierización” es el neologismo que utilizan los críticos Damián Selci y Ana Mazzoni para dar cuenta de una “pulsión de publicación” que habría resignificado, durante la década de 1990, las figuras del autor, del editor, del libro y de la escritura literaria. Definida como “una subordinación de lo escrito al ser publicado”, los autores sitúan la cualquierización bajo la égida de Osvaldo Lamborghini y de su verso “Primero publicar, después escribir” – que, por cierto, ha sido retomado por el crítico norteamericano Craig Epplin al titular “First publish, Then Write” el primer capítulo de su ensayo *Late Book Culture in Argentina*

(2014). Según Selci y Mazzoni, el verso de Lamborghini cifra no solo la espectacular proliferación de editoriales surgidas en los 90, sino sobre todo el hecho de que “la escritura ya no es un fin y la edición un medio sino a la inversa; la escritura se ha subordinado a su publicación y es solo de este modo que la escritura es escritura, en la medida en que no es más que una excusa para otra cosa” (Selci y Mazzoni 258).

- 3 El tono a la vez polémico y apodíctico de estas afirmaciones no atenúa el interés de la discusión sobre el valor literario que subyace a las tesis de los autores. Una discusión que, en Francia, ha sido reabierta por libros como *La Valeur littéraire en question* (2010) — obra colectiva en la que no está ausente la literatura argentina, como queda claro en el ensayo de Annick Louis “Valeur littéraire et créativité critique”, donde se discute la idea ludmeriana de “postautonomía”— y que también abordan algunos de los artículos que presentamos aquí. Porque de lo que se trata en este número de *Cuadernos LIRICO* es de entender en qué medida las nuevas experiencias editoriales han desplazado, y de ese modo también renovado la discusión en torno al nivel escritural de la literatura, así como de explorar la relación entre nuevas experiencias editoriales y lenguajes literarios.

La edición como experiencia

- 4 Buena parte de las editoriales estudiadas en este número pueden entenderse como *experiencias*, en el sentido de “actos cuyas salidas se desconocen” (Link 409), experimentos de publicación con destinos inciertos, nunca determinables *a priori*. ¿Qué destino, en efecto, podían calcularles a sus frágiles publicaciones las jóvenes que protagonizaron ese episodio a la vez modesto y crucial llamado Belleza y Felicidad, el experimento poético-editorial que Fernanda Laguna y Cecilia Pavón llevaron adelante durante diez años a partir de 1998? Editorial a la vez que galería de arte por la que circularon variadísimas expresiones artísticas, ByF editaba libros que eran fotocopias abrochadas, opúsculos de escasa circulación, y los textos —en general poemas, muchos de los cuales llevaban la firma de las propias editoras— se distinguían por cierta desprolijidad derivada de la ausencia casi total de un trabajo de corrección editorial anterior a la impresión y puesta en circulación del libro. Alrededor de esta última característica, Matías Moscardi observa en el artículo que aquí publicamos, “La edición como transparencia: el caso de Belleza y Felicidad”, que la deliberada velocidad de publicación —que “reduce las distancias entre edición y escritura hasta el punto de volverlas indiscernibles”— permite que los textos de ByF conserven su “desnudez”, y que de ese modo se constituyan en testimonio de la urgencia con que fueron hechos (y escritos). Para Moscardi, ByF sería un acontecimiento editorial y poético a un mismo tiempo “porque entre edición y escritura *no hay distancia*; no hay, casi, mediación”, de suerte que aquello que los libros de ByF dejarían ver no son “los procesos de composición del poema sino lo previo a esos procesos, la materia prima en estado bruto”. Por el contrario, lo que la edición “transparentaría” es una escritura desnudada de sus artificios editoriales, en virtud de la cual se reducen “radicalmente las distancias temporales concretas, pero también las intensidades, de la mediación entre escribir y publicar”. Y es precisamente en esa sustracción formal donde residiría la experimentación, la novedad escritural: no en una sofisticación lingüística sino, por el contrario, en una simplificación, en un sustancial despojo editorial. Como en los ready-

mades duchampianos, ByF tematizaría en su obra el vacío de trabajo, solo que en este caso se trata de un vacío de trabajo editorial.

- 5 Pero ByF no es el único caso en donde la experimentación con el lenguaje es determinada por la inmediatez entre edición y escritura ; la encontramos también en otra experiencia editorial que conserva las marcas de algunos experimentos vanguardistas europeos de fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX : la colección “Traducciones Chapita” de la editorial Colección Chapita, tras la cual se encuentran los poetas Daniel Durand y Matías Heer. Como la palabra en lunfardo “chapita” lo da a entender, se trata de traducciones “delirantes” de textos poéticos de distintas lenguas, principalmente del inglés y del francés. En su artículo “Micropolíticas de la edición y de la traducción : el caso de Colección Chapita”, Santiago Venturini sostiene que la locura de estas traducciones consiste en que operan al revés : parten del sonido y no del sentido para “construir a partir de cierta configuración sonora –la del texto extranjero– otra similar en una nueva lengua en la que, sin embargo, el sentido acaba siendo borrado por el juego acústico”.
- 6 Las “Traducciones Chapita” y ByF comparten una misma ausencia de formalización, no solo en cuanto a la falta de una instancia de corrección, sino también en lo que se refiere a las características propias de las traducciones. Ocurre que su carácter doméstico lleva necesariamente a romper con formas más ortodoxas que suelen funcionar en los medianos y grandes sellos editoriales y que se sustentan en el a priori de la traductibilidad : un tipo de traducción que se basa en una idea de la literatura como equivalencia entre las lenguas (Benjamin). Al contrario, las traducciones Chapita son la “denegación del concepto mismo de traducción”, que Venturini asocia con Raymond Roussel y su procedimiento por homofonía y contraste de significados : tanto en Roussel como en estas traducciones, el objetivo sería profundizar la distancia entre significante y significado hasta volverlos autónomos uno respecto del otro. Las operaciones lingüísticas de la pequeña editorial de Durand y Heer hacen surgir de este modo lo intraducible, lo inconmensurable que se aloja en toda lengua y que la “literatura mundial”, con su énfasis en la traductibilidad, intenta soslayar (Apter 3).

Literaturas expuestas

- 7 El caso de Belleza y Felicidad permite poner de relieve otro aspecto crucial de la conexión entre nuevas experiencias editoriales y literatura, un aspecto que sigue siendo muy significativo en el presente. Se trata del carácter *expuesto* de estas prácticas literarias. Ocurre, en efecto, que para quienes participaban de ByF lo literario fue siempre objeto de una exposición, lo que puede entenderse en un sentido muy concreto, pues la pequeña editorial funcionaba además como una galería de arte. Al respecto, Cecilia Palmeiro escribe en su ensayo *Desbunde y Felicidad* (2011) :

A fines de los años 90 se inauguró en la escena porteña un nuevo modo de ser del arte, un escándalo, un quilombo : la editorial y galería Belleza y Felicidad. Tres amigas, Cecilia Pavón, Fernanda Laguna y Gabriela Bejerman, sus figuras más relevantes, señalaron cuáles eran las posibilidades disruptivas de su generación, qué podían romper, qué bombas tirar, cómo agitar. Qué quilombo armar [...]. En un viaje a Salvador, Bahía, Fernanda, Cecilia y Gabriela descubrieron un modo de circulación literaria que era completamente diferente al de Buenos Aires, la literatura de cordel : se trataba de pequeños libritos folletinescos que se vendían colgados de una cuerda (como la de tender la ropa lavada) en negocios que

mezclaban la literatura popular con otras chucherías (objetos baratos devenidos más tarde en kitsch). Esa idea de mixtura de materiales heteróclitos resultó clave para Belleza. Porque se trataba justamente de desacralizar la literatura, de exponer su carácter de mercancía ideológicamente negado en un circuito cultural basado en el privilegio de clase, que remite a un modo de producción literario sostenido, tanto en las grandes editoriales como en las universidades, por la explotación casi esclavista disfrazada bajo el manto del prestigio –el prestigio de pertenecer a la ciudad letrada. A partir de la década del 60, esta modalidad de circulación literaria [...] formó parte de las técnicas incorporadas por los poetas marginales de Río y de San Pablo. (Palmeiro 171-172)

- 8 Tanto la literatura de cordel como la “editorial y galería” de las tres amigas podrían considerarse como variantes de las *literaturas expuestas*, término que utilizan Lionel Ruffel y Olivia Rosenthal para referirse a múltiples prácticas literarias: la *performance*, la lectura pública, los eventos de poesía oral o las obras sonoras o audiovisuales, es decir, prácticas que sin dejar de ser literarias, no buscan en el libro su espacio privilegiado. Esas prácticas, además, “constituyen respuestas posibles a la organización del campo editorial, una manera de ponerlo en entredicho, de combatirlo, de hacer oír y ver de un modo diferente lo que pertenece a la literatura” (Ruffel y Rosenthal 2010). En su contribución a este número, “Los espacios públicos de la literatura contemporánea”, Ruffel vuelve sobre el tema, esta vez para postular que la literatura contemporánea es un espacio de conflicto en el cual, ante una “esfera pública idealizada” fundada en lo impreso, se sitúan “espacios públicos contra-hegemónicos vinculados a una ‘literatura ruidosa’ [*littérature brouhaha*] (expuesta, actuada, *in situ*, en soportes variados)”. La literatura ruidosa no está lejos de lo que Palmeiro denomina “quilombo”, palabra de origen angoleño que, antes de significar “prostíbulo” en Buenos Aires, designaba, en portugués, otro espacio: el espacio tomado por esclavos los fugitivos “donde convivían también otros sujetos marginalizados del orden colonial” (ibíd.). En Argentina, si por un lado las literaturas-ruido cuestionan el campo editorial tal como está configurado en el presente, por otro lado conectan con prácticas que se remontan varias décadas hacia el pasado. No es un azar, en este sentido, que a fines de los noventa y comienzos de los dos mil un artista como Roberto Jacoby, cuyas actividades comenzaron en el Instituto Di Tella y en el proyecto *Tucumán Arde* (1968), realizara varias muestras (*Papelitos*, *Dark Room*, *No soy un clown*) justamente en el local de ByF. Ya en los sesenta, Jacoby había participado junto a Eduardo Costa y Juan Risuelo en un proyecto que podemos conectar con las literaturas-ruido: un proyecto de literatura oral en el Centro de Experimentación Audiovisual del Di Tella, una experiencia de la palabra que buscaba prescindir del libro, y que el artista define como un “documentalismo rabioso de la oralidad” (Jacoby 2011 39). Pero además, el aspecto oral de esa literatura se vincula con su carácter expuesto, porque —como nos lo recuerda Reinaldo Laddaga en *Estética de la emergencia*—Jacoby siempre estuvo interesado en las “colectividades que se forman a partir de una multitud de *actos de exposición* realizados por una multitud de individuos” (90, énfasis nuestro). En lugar de añadirse como nuevas imágenes a la sociedad del espectáculo, esos actos forman conexiones de sentido cuya estructura “no es la de la acción común, sino más bien la de la exhibición mutua. Cuando actuamos nos importa el hecho de que otras personas sean testigos de lo que estamos haciendo, y por lo tanto contribuyan a definir el significado de nuestra acción” (Taylor 94, citado en Laddaga 90-91). Belleza y Felicidad permitió que esas actividades de mutua exhibición y de mutua definición de significados pasaran también por la

literatura del siglo que comenzaba : en 2001, la pequeña editorial imprimía el poemario *Orgía* de Jacoby.

- 9 De la literatura-ruido (escandalosa, quilombero) participa también una de las novelas analizadas aquí : *Gordo* (2011) de Sagrado Sebakis (seudónimo de Sebastián Kirzner), publicada por Milena Caserola. El análisis que lleva a cabo Daniela Szpilbarg en “Escrituras permeables : la autogestión editorial *en* la literatura” se centra en cómo las experiencias editoriales se inscriben en la narrativa de Sebakis (y también en la de Pablo Strucchi), ambas vinculadas a la FLIA, la Feria del Libro Independiente y Alternativo. Podríamos añadir que esas experiencias se integran en los modos de publicación ampliados de las literaturas expuestas de los que habla Ruffel. En tal sentido, es pertinente citar una reseña de *Gordo* publicada en el diario *Página/12*. En ella, Elsa Drucaroff subraya la importancia de la voz del narrador en el libro de Sebakis/ Kirzner, una voz que es coherente con “el proyecto de literatura oral que Sagrado Sebakis lleva a cabo junto con más escritores de la muy nueva camada (en el SLAM argentino de poesía oral ; en el dúo “Poesía estéreo” con Diego Arbit ; en el ciclo “Sucede” en Casa Brandon) y junta cientos de jóvenes”. Drucaroff añade que “La obra literaria y oral de Sebakis lo consagró en el under literario. *Gordo* es parte de lo mismo : literatura escrita para leer y ser escuchada, eslabón del circuito de vivir-escribir-actuar-interactuar en la web-pensar el mundo-marcarlo-dibujar la literatura nueva de la nueva interacción social” (Drucaroff 2012).
- 10 Esa insistencia en la presencia de la voz podría leerse sobre el fondo de una tradición que, principalmente a partir de la modernidad, define la comunicación literaria y en particular la poesía como una práctica ligada al silencio : “La historia literaria nos muestra hasta qué punto la historia de la poesía, por ejemplo, es un lento desasirse de la música externa en favor de la música interna” (Ruffel). Esta afirmación recuerda la lacónica presentación del autor que incluyen los libros de Blanchot : “Maurice Blanchot, novelista y crítico, nació en 1907. Su vida está enteramente consagrada a la literatura y al silencio que le es propio” (Blanchot 7). Una triple exclusión —la del cuerpo, la del espacio, la del sonido— está implicada en esa demarcación de la literatura que, a su vez, se transfiere a una cierta noción de la esfera pública. No es que las lecturas y las performances poéticas, con la particular implicación del cuerpo que suponen, no hayan formado parte desde siempre de la literatura y de sus formas de publicación ; más bien, han sido en gran medida soslayadas por las historias literarias canónicas. Es necesario, entonces, pensar una práctica de la literatura que no se organice a partir de la triple exclusión del cuerpo-espacio-sonido. Y es allí donde surgen experiencias de publicación como Belleza y Felicidad, autores como Sebakis y espacios como el Centro Cultural Pachamama o Casa Brandon, local de Buenos Aires que se define en su sitio web como “centro de cultura *queer*” y en el cual, desde hace ya años, se llevan a cabo experiencias literarias como las comentadas más arriba.

Circulación restringida : la novela familiar

- 11 Si las nuevas editoriales se rodean de múltiples literaturas expuestas, es decir de prácticas literarias por fuera del libro, el aumento considerable de sellos literarios no ha dejado de estar acompañado por un aumento consecuente en el número de nuevos títulos publicados. Sin embargo, estos libros se publican en tiradas cada vez más pequeñas, comparables a las que históricamente caracterizaron a la poesía. De hecho,

como ha sido señalado por la crítica, muchos de los rasgos de las pequeñas editoriales — entre ellos, la superposición entre las figuras del escritor y del editor o la fabricación artesanal de libros— tienen su origen en editoriales de poesía como Siesta, Vox, Ediciones del Diego, Guacha Editora o Gog y Magog. De allí que Hernán Vanoli observe que “en el plano local, el campo de la narrativa y toda la sociabilidad que articula la cultura literaria devienen poesía en términos de circulación” (149).

- 12 La “circulación como poesía” determinaría, entonces, que la literatura publicada por las pequeñas editoriales se difunda de manera restringida. Así es como aparece la pregunta por los efectos o continuidades de esa circulación en el imaginario ficcional. Y lo que se dibuja entonces es el contorno de ciertos espacios comunes, que algunos críticos suelen calificar de “tribales” (Vanoli 147, Sarlo 25). El primero de esos espacios podría distinguirse retomando y expandiendo una formulación de Beatriz Sarlo: ciertas ficciones de la contemporaneidad narran sus orígenes bajo la forma de una “novela familiar”. Sarlo emplea esa expresión freudiana, despojada aquí de todo matiz neurótico, a propósito de *Entrerrianos* (2010), de Damián Ríos, en cuyo prólogo se lee:

Una parte sustancial de *Entrerrianos*, *Habrà que poner la luz*, fue editada primero por Daniel Durand en Del Diego y más tarde por Eloísa Cartonera, proyecto que llevaban adelante Cucurto, Javier Barilaro y Fernanda Laguna. Los textos que forman parte de este libro fueron dedicados a Cecilia Sainz, mantengo la dedicatoria. Ella y Daniel Durand conservaron los manuscritos, que yo consideraba perdidos hasta hace muy poco. Mariano Blatt revisó las pruebas y me contó el libro, porque Franciso Garamona, el editor, le dio el orden que hoy tiene, que seguramente es el definitivo, y probablemente reescribió algunas partes: no voy a ponerme a cotejar y me parece que no se nota, es un buen poeta. Guadalupe Salomón discutió posibles títulos y juntos llegamos a este, que restituye el impulso inicial que me llevó a experimentar con estas cosas literarias; Guadalupe, además, aportó valiosas correcciones, y este libro, que salió de otros libros y de discusiones en las que he aprendido mucho, le está dedicado (8-9).

- 13 “Los lectores —apunta Sarlo— no tenemos que saber si las declaraciones son verdaderas; ni siquiera si son sinceras” (166). Los lectores, en efecto, suelen caracterizarse por prescindir de la verdad para ir al encuentro de un imaginario. Aquí se trata de un imaginario de la literatura organizado en torno a fratrías, a “pequeñas sociedades de escritores-editores” (ibíd.), a grupúsculos a la vez públicos, porque unidos en la peripecia o el deseo de la publicación, e íntimos, porque cifrados en la singularidad, el secreto y la opacidad del nombre propio. Una cierta promiscuidad de la letra surge entonces como entramado genético y condición de posibilidad de todas “estas cosas literarias”. Ciertamente leemos el texto de Ríos pero tal como fue “contado” por Blatt y luego acaso parcialmente reescrito por Garamona y luego rubricado por el título de Salomón. Además, en la contratapa se nos dice a propósito de “las frases de esta novela” —frases que pasaron por diferentes estados literarios, de cartas a capítulos de novelas, de capítulos a poemas que figuraron en antologías— que “Mansalva vuelve a recopilarlas, agrega fragmentos inéditos, desdeña partes completas, tacha, prosifica versos, suma personajes, integra, reordena y bajo el título de *Entrerrianos* vuelve a simular una novela” (Ríos, contratapa).
- 14 El imaginario se articula alrededor de un sujeto que es aquí la editorial misma; ella no sólo ha expandido el mundo narrado sumando personajes, sino que además ha intervenido en la forma del texto, algunos de cuyos fragmentos —la operación guarda semejanzas con la que según César Aira se llevó a cabo sobre *Sebregondi retrocede* (1973) de Osvaldo Lamborghini— pasaron nada menos que del verso a la prosa por

intervención editorial. Por otro lado, Sarlo establece un paralelo entre el mundo ficcional de *Entrerrianos* y la declaración que incluye su prólogo: si la escritura sólo sobrevive porque la protege un grupo —una pequeña “tribu” que la expande, la modifica, la reordena, la edita—, también las lacónicas escenas de provincia que se suceden en el libro de Ríos, también la nostálgica indicación de gestos, anécdotas y perfiles constituye un texto “de familia, de amigos, de pueblo, de personajes que [...] despliegan algunos saberes raros” (167).

- 15 En una reseña de 2015 sobre el libro de cuentos del escritor y cineasta Pablo Ottonello *Quiero ser artista*, publicado por la pequeña editorial porteña Tenemos las máquinas, Maximiliano Tomas retoma la hipótesis de Sarlo de una “circulación autoabastecida”¹. Tomas se pregunta si esas condiciones de producción y circulación dejan rastros en los textos mismos. Su respuesta sugiere que esos rastros podrían detectarse en el libro de Ottonello, en particular en algunos aspectos del mundo narrativo de sus cuentos, en los que “al menos la mitad de los personajes son cineastas o trabajan en la industria audiovisual, como su autor” (Tomas 2015). Lo que se lee aquí, con sesgo de ironía, es la autorrepresentación de una comunidad artística marcada por la endogamia de su circulación restringida.
- 16 Si prestamos atención a algunos libros publicados durante los últimos años, veremos entonces que la referencia tribal al mundo de la edición es frecuente². El mismo año en que Sarlo escribía sobre Gusmán, Aira publicaba *La vida nueva*, una fantasía editorial sobre la publicación postergada de una primera novela y sobre la relación entre alguien que quiso ser escritor y un editor —Horacio Achával— que había fundado “su propia editorial personal, que escapaba raspando a la categoría de editorial fantasma” y que “sacaba un libro de vez en cuando, sin un plan definido y sin intenciones comerciales” (11). En 2010, Ariel Idez publicaba *La última de César Aira*, donde se lee: “...vos sabés lo que significa ¿No? Inaugurar una editorial con un libro de César Aira. Ya tenemos asegurado el prestigio, las reseñas en los suplementos culturales de los principales diarios, y unos 300 ejemplares ubicados de antemano, que ya amortizan la inversión, más la presentación del libro, los contactos, la distribución”. Acercándonos todavía más al presente, en una novela como *Taller Literario* (2013) de Facundo Soto³, publicada por Blatt & Ríos, se narran las tribulaciones de un grupo de asistentes al taller de Gregorio, un carismático poeta; en algún momento, el protagonista y narrador charla con el editor y poeta Francisco Garamona, pondera las tapas de la editorial uruguaya HUM, critica el trato que esta les dispensa a los escritores y tiene una entrevista con una editora que le comenta lo siguiente: “Nos interesa tu obra. Es original y también interesante. Hay algunas cositas del lenguaje que habría que cambiar, pero eso, si estás de acuerdo, se puede corregir...” (59). Sustentado en las fratrías y en los pequeños grupos de escritura y publicación, el imaginario editorial que acecha a cierta literatura contemporánea puede describirse como un imaginario de la comunidad.
- 17 En este sentido, conviene recordar que casi al mismo tiempo que se publicaba la “fantasía editorial” de Aira mencionada más arriba, aparecía *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa* (2007) de Luis Chitarroni, libro que puede leerse como un catálogo burlesco de comunidades literarias. Así por ejemplo, en una variante del ejercicio borgeano, el autor de *Peripecias* escribe, no ya la reseña de un libro inexistente, sino la crónica de una editorial imaginaria, la editorial Behachehache, que publica cómics tales como *Venus Cascabel*. De esa editorial, el narrador nos cuenta “la vida en común” (161). Hay otras comunidades en el libro: así, un empleado de la editorial viaja a Inglaterra “a

escribir su tesis sobre un grupo literario argentino [...]”, un grupo que “había funcionado como una secta” (176). Y también hay una “sociedad” cuyo único objetivo es celebrar, en una estrafalaria liturgia, un solo libro de D.H. Lawrence. La editorial, el grupo literario, la secta o la sociedad literaria: tales las comunidades en que los personajes de *Peripencias* experimentan vida y literatura. Si como a otros escritores contemporáneos, las fratrías literarias fascinan a Chitarroni, su libro se distingue de aquellos por la desesperada y gozosa singularidad de su idioma libresco, en el que la familiaridad de las bibliotecas propias y ajenas acerca el lenguaje a una nueva incandescencia. Acaso por eso en un texto que publicamos en este número de *Cuadernos LIRICO*, “Lírica asimetría”, Chitarroni toma prestado el título de Néstor Sánchez y describe a los personajes de *Peripencias* como “un elenco de cómicos de la lengua modelados a partir de desproporciones literarias”.

Políticas de reedición

- 18 Las novelas familiares y las literaturas expuestas forman o conforman tramas en las cuales se entrevé un cierto dibujo de lo comunitario, un dibujo a veces grotesco, a veces cándido o desesperado y a veces alusivo de una potencia de lo común actualizada en diversas prácticas experimentales. Podríamos pensar esa potencia como un lugar desde el cual interrogar lo contemporáneo, concepto cuya indagación también forma parte de los objetivos de este número. Y si en el prefijo “con-” (que según el diccionario designa “reunión”, “cooperación”, “agregación”) se aloja esa potencia de lo común, la inasible temporalidad que la palabra quisiera denotar también concierne a las nuevas experiencias editoriales. En este sentido, más que una “concordancia de los tiempos” (Rueff 102) entre prácticas de publicación, lo que se encuentra es una discordancia, una tensión entre tiempos diversos. Esa tensión se vuelve visible al considerar las políticas de reedición de las pequeñas editoriales sobre el fondo de otras estrategias de intervención sobre la relación entre la literatura y el presente.
- 19 Así, en uno de los artículos que presentamos, “Los restos de un futuro que vuelve: reediciones y relecturas del pasado reciente en la crítica y la literatura argentinas contemporáneas”, Diego Peller aborda esa discordancia confrontando, a una figura de la intervención editorial entendida como “ajuste” entre la literatura y aquello que se postula como “nuestro presente” (figura que es analizada tomando como punto de partida los presupuestos teóricos que sostienen una antología de poesía de los 90), otra en la cual se introducen “temporalidades más complejas y enrevesadas dentro del campo literario y editorial contemporáneo”. Son las temporalidades de la reedición.
- 20 Atendiendo a la sugerencia de Peller, podríamos pensar esas “intervenciones activas, estratégicas, sobre el presente de la literatura argentina” como una intervención sobre el presente de los *lenguajes literarios*. Desde luego, fijar de modo contundente el sentido de esa expresión, objetivar sin fisuras lo que denota no es una tarea practicable. Con todo, conviene prestar atención a los rasgos que críticos y escritores perciben como relevantes al momento de postular una idea de lo contemporáneo cuando se trata del lenguaje, y desde allí pensar las estrategias de reedición en tanto acciones sobre la lengua.
- 21 Cuatro ejemplos en este sentido. El primero se encuentra en la misma entrevista a Sarlo que citamos más arriba. Allí, la crítica destacaba en la literatura de los narradores más jóvenes –mayormente situada a su entender bajo la doble égida de Puig y de Fogwill, un

“Fogwill más leve, menos naturalista” – “una atenuación posmoderna o pos-literaria de la escritura fuerte” :

Son escrituras todas muy sencillas. Hay algunas excepciones como una novela de Marina Dimópulos que se llama *Pendiente*. Te plantea un cierto tipo de opacidad a diferencia de la transparencia buscada de los narradores contemporáneos más jóvenes, que, con todo su derecho a la diferenciación, parecen en contra de escrituras hiper-elaboradas como la de Saer, que tienen una fecha del pasado” (Sarlo 2014; el destacado es nuestro).

- 22 Segundo ejemplo. Haciendo abstracción de otros postulados teóricos que la caracterizan, ciertos rasgos de las “literaturas posautónomas” tal como las entiende Josefina Ludmer, se acercan a esa atenuación de la escritura de la que habla Sarlo :

Entre los años 50 y los 80 puede verse cierta experimentación temporal y narrativa : era difícil leerlos cuando aparecieron por primera vez, y hoy todavía es difícil leer *Pedro Páramo* de Rulfo, *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa, o *La vida breve* de Onetti. La experimentación hacía difícil el sentido : había que descifrarlo. Un sentido denso o que se densifica con juegos temporales y narrativos [...]. Ese régimen de sentido contrasta con el de las escrituras que vienen después : hoy se leen escrituras sin metáforas. *El lenguaje se hace transparente*, visual y espectacular. Pierde toda densidad para ir directamente a las cosas y los actos. (Ludmer 6, el destacado es nuestro) (Ludmer 2007)

- 23 Tercer ejemplo. En el contexto muy diferente de una autoficción, el narrador de *Mi libro enterrado* (2013) de Mauro Libertella recuerda el momento en que su padre elogió uno de sus artículos : “Mi padre leía todo lo que yo publicaba y casi siempre me devolvía algún elogio preciso pero medido. No eran loas exageradas, y en esas primeras lecturas enfatizaba la ‘claridad’ de mi escritura y ponderaba como virtud de mis primeros textos justamente su legibilidad. Yo sin embargo no le creía. Me preguntaba cómo alguien que predicó durante décadas la pureza de la forma hermética, iba a recortar como mérito central de un texto su carácter transparente” (Libertella 42).

- 24 La claridad, la transparencia, lo “sencillo” (Sarlo, *ibíd.*) o incluso lo “infraliterario” (Cohen 2006), más que rasgos de estilo son vectores que participan en la construcción del sentido, y por eso ocupan un lugar en la discusión sobre lo que puede llamarse “literatura contemporánea”. Es cierto que la transparencia puede ser irónica, engañosa o ambivalente, como indica Ludmer (4); también es cierto que la claridad es una construcción del lenguaje, a veces muy elaborada como lo muestran las lecturas genéticas de Puig, y a veces hasta barroca. Pero también es posible que a las escrituras transparentes, aunque ciertamente no a todas, subyazga una idea de lo contemporáneo como ajuste inmediato, como sintonía exacta en el tiempo del lenguaje. Y también es posible que la tendencia observada hace ya varios años por Marcelo Cohen se haya acentuado (es nuestro cuarto ejemplo) : “...he aquí que, si se anima al extremo, la infraliteratura choca con el reto de la absoluta, la Obra embarazada de su teoría *ad hoc* : *Finnegans Wake* o, exagerando menos, *Gran Sertón* de Guimarães Rosa. Dados los materiales con que se ha aviado, la infraliteratura argentina reciente no está a la altura del reto ; y se resguarda de sus déficits reclamando una herencia de pobreza, de bajeza, de exclusión, de urgencias...” (*ibíd.*).

- 25 Podríamos postular entonces que muchas de las reediciones que durante los últimos años han venido publicando editoriales pequeñas buscan practicar una torsión en las sintaxis de la transparencia. Se trataría menos de operaciones de “rescate” de un pasado literario caído en el olvido, que de introducir destiemplos, disloques, pliegues en el avance “vertiginoso” (como se suele leer en la contratapa de muchas novelas) de las

escrituras contemporáneas. En este sentido, las conjeturas podrían ubicarse alrededor de libros que, publicados originalmente hace décadas y reeditados durante los últimos años, reexaminan el lenguaje en sus usos intensivos. Nos referimos a novelas como *La experiencia de la vida* (1996) de Leónidas Lamborghini o *Siberia blues* (1967) de Néstor Sánchez, reeditadas respectivamente por Santiago Arcos en 2003 y por Paradiso en 2013, pero también a textos como *La explicación* (1986) de Nicolás Peyceré, que Beatriz Viterbo volvió a publicar en 2013, a la primera novela de Matilde Sánchez, *La ingratitud* (1992), reeditada por Mardulce en 2011, o a *La perla del emperador* de Daniel Guebel (1990), publicada por La Bestia Equilátera en 2010. Del mismo modo, a fines de 2012, un novelista cuya prosa no acusa la atenuación de las escrituras a la que se hace alusión más arriba observaba que la reedición de *El traductor* (1995) de Salvador Benesdra marcaba un “hito tras casi una década de ausencia en librerías” (Coelho 2012). Este año, la primera novela de Aníbal Jarkowski, *Amor rojo* (1993), ha sido reimpresa por Clubcinco, editorial dedicada a reediciones. También habría que mencionar libros como *Cerdos y Porteños (1984-1987)* de Osvaldo Baigorria (Blatt & Ríos, 2014), donde se reúnen textos publicados en las revistas *El Porteño* y *Cerdos & Peces* durante los ochenta.

- 26 Desarmando lo que podría parecer un oxímoron, las reediciones son contemporáneas porque postulan “una relación con tiempos estallados [...], secuencias y ritmos cuya articulación es imprevisible” (Noudelmann 75). Se trata entonces de imaginar una concomitancia de ritmos, una “imprevisible articulación” entre, por caso, las sintaxis de la transparencia y las bizantinas descripciones de Nicolás Peyceré, o entre los varios sencillismos actuales y las “acuñaciones de esplendor” del primer Guebel, o entre los gestos postliterarios y las variaciones librescas de Luis Chitarroni. Si “lo contemporáneo se define quizá por ritmos y no por la orientación del tiempo” (ibíd. 60), las reediciones intervienen como golpes de ritmo en los lenguajes de la época.

Experimentación y después : alrededor del mercado

- 27 La reedición es uno de los aspectos en que puede articularse la relación entre experimento editorial, temporalidad y lenguaje literario. Otro de esos aspectos (abordado de un modo u otro por varios de los artículos que presentamos) concierne al lugar que ocupa lo experimental en las nuevas editoriales y los modos en que se modifica su impronta con el paso de los años y la evolución de los proyectos editoriales. El crítico y escritor Mariano García aborda este problema a partir del caso de Adriana Hidalgo Editora, editorial que se inscribe en la tradición independiente de la primera mitad del siglo XX y cuya propuesta es una de las más sólidas de los últimos quince años. Como en otros artículos de este número, el telón de fondo del análisis de García se encuentra en las muy adversas condiciones económicas impuestas por el neoliberalismo, unas condiciones ante las cuales se despliegan estrategias de supervivencia que anudan edición, escritura y mercado. Las preguntas que se hace García y que conducen su reflexión son las siguientes : ¿ Cómo inciden esas condiciones en la política editorial y en relación, específicamente, con la escritura ? ¿ Qué estrategia puede poner en práctica una editorial independiente caracterizada por poseer un fondo editorial exigente ? Para responderlas, el autor presta atención a la obra de Patricia Ratto, autora que desde su primera novela viene publicando toda su obra en Adriana Hidalgo. En efecto, sus tres novelas publicadas hasta el momento –*Pequeños hombres blancos* (2006), *Nudos* (2008) y *Trasfondo* (2012) – condensan una estrategia que para

García tiende a conjugar referencias a una literatura entre cuyas referencias se encuentran Puig, Compton-Burnett, Kafka o Saer, entre otros, pero a través de intervenciones que terminan cristalizando las opacidades procedimentales y temáticas de sus “precursores”.

- 28 La reflexión de García es valiosa porque no cae en el lugar común de denunciar una “traición” a la literatura experimental para provecho de una narrativa comercial o con un alto interés extraliterario. Por el contrario, postula una hipótesis todavía más arriesgada: parte del principio de que no por tratarse de experiencias, no por ser independientes, proyectos editoriales como el de Adriana Hidalgo Editora niegan de plano la posibilidad de acercarse a propuestas pensadas en relación con el “mercado”. De ese modo, el crítico propone la hipótesis de una posible especificidad del fenómeno de las nuevas experiencias editoriales cuando señala que, a diferencia de otras literaturas como la española, el mercado argentino ofrece “alternativas que se apartan más aún del modo clásico de novela comercial: ambigüedad textual y paratextual, brevedad (y consecuente calidad en la escritura), y presencia reducida del ‘saber útil’ en el nivel de lo veridictivo”.
- 29 Tomando un segmento editorial completamente distinto, el de la ciencia ficción, Martín Felipe Castagnet, en su artículo “El viaje de la ciencia ficción argentina a los confines del espacio interior”, llega a una conclusión en el mismo sentido. Así, señala que la ciencia ficción que publican sellos como Momofoku o Clase Turista “pierde la marca” de origen en tanto impronta masiva y popular, así como la precariedad propia de lo *pulp* que constituía su materialidad distintiva, rasgos que se diluyen en función de propuestas pronunciadamente minoritarias. Para Castagnet, la ciencia ficción argentina que publican las nuevas editoriales es un género cuyo destinatario es un tipo de lector sofisticado, capaz de decodificar referencias metaliterarias en textos como “Las redes invisibles” (2014) de Sebastián Robles (Ítalo Calvino), o que se acerca a propuestas como la colección “Mental Movies” (de la citada Clase Turista) atraído por la elaboración artística del diseño, la estética del soporte y la característica esencialmente paródica de la idea matriz de la colección. Escribe Castagnet:

[...] la mayoría de estas obras no son masivas, sino que preferentemente son publicadas en sellos independientes o en los sellos más prestigiosos y menos comerciales de los grandes conglomerados; incluso cuando se pretenden *pulp*, no son sino imitaciones de lo *pulp*; no sólo en su fabricación material, sino en el mercado en donde circulan (el ebook) y las referencias que manejan (la metatextualidad).
- 30 Estos artículos dejan planteadas preguntas sobre la relación entre literatura, mercado y público que pueden rastrearse en otras zonas de la reflexión contemporánea. Podemos recordar, en este sentido, y teniendo en mente los lectores de los que hablan García y Castagnet, formulaciones como las de Malena Botto, cuyo artículo sobre la concentración y polarización editorial entre 1990 y 2010 concluía planteando una pregunta: “El interrogante que de alguna manera permanece es si cabe recuperar un sentido político de la producción literaria que incluya de algún modo –aunque no sea el de la masividad– una política de la lectura con un cierto sentido de la expansión” (271).
- 31 Por otro lado, la pregunta por el mercado también puede formularse en relación con los particulares modos de producción de estas editoriales. En este sentido, conviene no olvidar que algunas de las experiencias editoriales que nos interesan —como por ejemplo Eloísa Cartonera— estaban, y en cierta medida están todavía (como indica Cecilia Palmeiro), ligadas a un modo de producción no capitalista, sin fines de lucro, en

el cual la literatura, tanto su escritura como su publicación y distribución, es una instancia en un movimiento más amplio donde se articulan o rearticulan sociabilidades erosionadas desde hace décadas, o incluso se crean nuevas (un comentario crítico de la experiencia de Eloísa Cartonera es presentado en este número por Craig Epplin en su ensayo “Cumbia y cartón”). En este caso, como en otros, es necesario preguntar hasta qué punto las experiencias editoriales pueden dejar de ser tales para convertirse en nichos de mercado abiertos en la trama calculable del neoliberalismo.

- 32 Finalmente, el auge de las nuevas editoriales abre dilemas sobre su sentido en relación con una política de la literatura. En la entrevista publicada en este número, Damián Tabarovsky enuncia uno de esos dilemas a partir de la palabra “proliferación”. Según el diccionario, nota Tabarovsky, “proliferación” significa, por un lado, “multiplicarse en abundancia”, y de otro ‘reproducirse en formas similares’. Si la edición a cargo de las pequeñas editoriales dio como resultado esos efectos, entonces hay que repensarla críticamente, de un modo urgente. La idea de que existan ‘formas similares’ atenta contra el concepto base de la literatura, a saber, el hecho de ser una suma infinita de experiencias singulares”. ¿Cuál es el lugar de la crítica entre la ambigua proliferación editorial y la singularidad irreductible de la escritura? Se trata seguramente de una posición difícil, una posición cuya incomodidad los artículos aquí presentados no han intentado, por cierto, eludir.

BIBLIOGRAFÍA

- Aira, César. *La vida nueva*. Buenos Aires : Mansalva, 2007.
- Ángeles, Francisco. “Entrevista a César Aira” : <http://www.youtube.com/watch?v=1SfmI9w77Og>.
- Apter, Emily. *Against World Literature : on the Politics of Untranslatability*. New York : Verso, 2013.
- Baigorria, Osvaldo. *Cerdos y Porteños (1984-1987)*. Buenos Aires : Blatt & Ríos, 2014.
- Benjamin, Walter. “La tâche du traducteur”, *Oeuvres I*. París : Gallimard, 2009. 244-263.
- Blanchot, Maurice. *L’espace littéraire*. Paris : Gallimard, 1955.
- Botto, Malena. “1990-2010. Concentración, polarización y después”. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, José Luis de Diego (director). Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2012. 219-271.
- Chitarroni, Luis. *Peripecias del no. Diario de una novela inconclusa*. Buenos Aires : Interzona, 2007.
- Cohen, Marcelo. “Prosa de Estado, estados de la prosa”, *Revista Otra Parte* 8, (2006) : 1-8.
- De Diego, José Luis. “1938-1955. La ‘época de oro’ de la industria editorial”. *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2010)*, José Luis de Diego (director). Buenos Aires : Fondo de Cultura Económica, 2012. 97-135.
- Drucaroff, Elsa. “El under engordado”. *Página 12, Suplemento Radar Libros*. Buenos Aires : domingo 8 de julio de 2012.

- Epplin, Craig. *Late Book Culture in Argentina*. Nueva York : Bloomsbury Academic, 2014.
- Gusmán, Luis. *El peletero*. Buenos Aires : Edhasa, 2007.
- Idez, Ariel. *La última de César Aira*, Buenos Aires : Pánico al pánico, 2010.
- Jacoby, Roberto. *Orgía*. Buenos Aires : Ediciones Belleza y Felicidad, 2001.
- Jacoby, Roberto. *El deseo nace del derrumbe : acciones, conceptos, escritos*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo, 2011.
- Jarkowsky, Aníbal. *Rojo amor*. Buenos Aires : Club Cinco, 2015.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia. La formación de otra cultura en las artes*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Lamborghini, Osvaldo. *Sebregondi retrocede, Novelas y cuentos*. Barcelona : Ediciones del Serbal, 1988.
- Libertella, Mauro. *Mi libro enterrado*. Buenos Aires : Mansalva, 2013.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires : Eterna Cadencia, 2009.
- Ludmer, Josefina. "Literaturas post-autónomas", *Ciberletras. Revista de crítica literaria y cultura*, N°17. Nueva York : CUNY-Lehman College, 2007.
- Noudelmann, François. "Le contemporain sans époques, une affaire de rythme", en Ruffel, Lionel, *Qu'est-ce que le contemporain ?*. Nantes : Éditions Cécile Default, 2010.
- Ottonello, Pablo. *Quiero ser artista*. Buenos Aires : Tenemos las máquinas, 2015.
- Palmeiro, Cecilia. *Desbunde y Felicidad*. Buenos Aires : Blatt & Ríos, 2011.
- Peyceré, Nicolás. *La explicación*. Rosario : Beatriz Viterbo Editora, 2013.
- Ratto, Patricia. *Pequeños hombres blancos*. Buenos Aires : Adriana Hidalgo Editora, 2006.
- Ríos, Damián. *Entrerrianos*. Buenos Aires : Mansalva, 2010.
- Rueff, Martin. "La concordance des temps", en Ruffel, Lionel, *Qu'est-ce que le contemporain ?*. Nantes : Éditions Cécile Default, 2010.
- Ruffel, Lionel y Rosenthal, Olivia (editores). *Littératures 160 : La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre*. París : Armand Colin / Dunod, 2010/4. La introducción puede leerse aquí : <http://www.cairn.info/revue-litterature-2010-4-page-3.htm>.
- Sánchez, Matilde. *La ingratitud*. Buenos Aires : Mardulce, 2011.
- Sánchez, Néstor. *Siberia blues*. Buenos Aires : Paradiso, 2006.
- Sarlo, Beatriz. *Ficciones argentinas*. Buenos Aires : Mardulce, 2012.
- Selci, Damián y Mazzoni, Ana. "Poesía actual y cualquierización". *Tres décadas de poesía argentina*, Jorge Fondevbrider, editor. Buenos Aires : Libros de Rojas, 2006. 257-268
- Selci, Damián y Mazzoni, Ana. "De la cualquierización al texto", *El interpretador* 29, 2007.
- Soto, Facundo. *Taller Literario*. Buenos Aires : Blatt & Ríos, 2013.
- Taylor, Charles. *Modern Social Imaginaries*. Durham, NC : Duke University Press, 2004.
- Tomas, Maximiliano. "Un artista del hambre", *La Nación*. Buenos Aires : Jueves 6 de agosto de 2015 <http://www.lanacion.com.ar/1816662-un-artista-del-hambre>.

Vanoli, Hernán. “Sobre editoriales literarias y la reconfiguración de una cultura”, *Nueva Sociedad* 230 (2010) : 129-151.

VV.AA. *La Valeur littéraire en question*, Vincent Jouve, editor. París : Éditions L’improviste, 2010.

NOTAS

1. La afirmación completa de Sarlo es la siguiente : “La modernización de la industria editorial en la época de Menem hizo que aparecieran también editoriales chicas, porque los presupuestos de producción son comparativamente menores. Pero se trata de una circulación muy autoabastecida. Los consumidores, los críticos y los productores se superponen fuertemente”. G. Aguilar, “La curiosidad lúcida (entrevista a Beatriz Sarlo). *Revista Informe Escaleno*. Buenos Aires, diciembre de 2014 (http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=concepto_escaleno).
2. Ya en 2007, para mostrar la singularidad de una novela como *El peletero* de Luis Gusmán —cuyo protagonista, un comerciante de pieles de Buenos Aires, entra en relaciones con un villero—, Sarlo escribía que frente “a una literatura familiar, sobre la tribu del escritor y sus lectores, la de Gusmán es literatura sobre los que no leen”.
3. El blog de Soto (<http://www.desprendimiento.blogspot.fr/>) incluye numerosos registros en video de presentaciones y lecturas públicas. Funciona, entonces, como un catálogo de literaturas expuestas.

AUTORES

ENRIQUE SCHMUKLER

CONICET-UNLP

MARTÍN ARIAS

Université Catholique de Louvain